

Chaucer y los argentinos: ¿El mismo humor?

Alejandra Simari*

Instituto de Formación Docente N° 52 «Maestro F.I. Arancibia»
Argentina

«El humor sirve como un atajo fantástico para decir aquellas cosas que dichas seriamente serían despiadadas». (Moldavsky, 2017)

En la ficción, es más difícil hacer reír que hacer llorar. Todos –sin importar divisiones étnicas, etarias o de género– solemos llorar ante lo mismo: la muerte, la pérdida, el dolor. La risa, sin embargo, es más compleja. Un chiste puede ser un éxito con una persona, pero ser un fracaso con otra. Y es que no todos nos reímos de lo mismo. Hay muchos factores que se ponen en juego en el sentido del humor: la edad, el género, la nacionalidad, la religión y, en Argentina, hasta el equipo de fútbol. ¿Cómo pensar, entonces, que *The Canterbury Tales*, escritos hace más de 600 años durante el medioevo inglés, pueden ser una fuente de humor para el argentino rioplatense del siglo XXI? Dado que Chaucer se enseña en nuestro país, tanto en profesorados de inglés como en cátedras universitarias de literatura inglesa, encontrar un punto en común entre el poema medieval y los lectores-estudiantes argentinos de hoy en día nos permitirá a los docentes presentar el texto como cercano, accesible y placentero, fomentando la interculturalidad.

El humor argentino

No entra dentro de las limitaciones de este ensayo hacer un análisis de la historia del humor argentino y sus orígenes en las inmigraciones poscoloniales. Simplemente, me propongo pensar el argentino actual (si se me permite tal generalización) para describir su sentido del humor y poder así determinar si es acorde al de Geoffrey Chaucer.

* Licenciada en Lengua Inglesa por la Universidad del Salvador y Profesora de Inglés egresada del ISP «Dr. Joaquín V. González». Correo electrónico: alesimari@gmail.com
Ideas, III, 3 (2017), pp. 247-265

© Universidad del Salvador. Escuela de Lenguas Modernas. Instituto de Investigación en Lenguas Modernas. ISSN 2469-0899

Si nos basamos en la popularidad de artistas y medios audiovisuales para caracterizar el humor argentino de hoy en día, podemos encontrar que está principalmente compuesto de parodias, sátiras e ironía, de referencias sexuales y malas palabras. Es afilado, delirante, provocador. Se burla desde presidentes hasta celebridades. Humoristas famosos actuales (entre ellos: Diego Capusotto, Les Luthiers, Midachi, Fátima Flores, Yayo, Martín Bossi) encarnan personajes desopilantes que deleitan a un público ávido de diversión. Medios gráficos como Revista Barcelona y Eameo, de gran popularidad en las redes sociales, hacen humor con temas de actualidad –por más dolorosos y controversiales que sean. Esto radica en que el humor argentino conlleva una fuerte crítica política y social, que a menudo esconde broncas, indignaciones y amarguras para liberarlas con efecto catártico a través de carcajadas.

Hace unos años, en una entrevista, dos de los cómicos más populares de Argentina (Enrique Pinti y Guillermo Francella) perfilaron el humor que según su experiencia caracteriza a los argentinos (Escribano, 2005). Hacen hincapié en la picardía criolla, lo grotesco, el disparate y la autoagresión. Resaltan que sus personajes encarnan el inconformismo y el atorrantismo propio de nuestro país.

De manera similar, en 2016 un artículo de la página Verne del diario español *El País* publicó como insólita la reacción popular ante una amenaza de ataque terrorista islámico. A propósito del *hashtag* #*PrayForArgentina*, que se utilizó para llenar Twitter de humor negro relacionado con la actualidad de los argentinos, el periodista Ramiro Barreiro escribió: «La vieja costumbre argentina de parodiar todo lo parodiable, incluso un atentado, lo convirtió [al *hashtag*] en un lugar en el que recopilar bromas para reírse de sí mismos» (Barreiro, 2016).

La viveza criolla

Con frecuencia se habla de la viveza criolla como una característica cultural de nuestro país, aunque tampoco es ajena a otros países latinoamericanos. Ella engloba una serie de defectos morales y éticos, que incluyen la falta de cooperación, empatía y respeto por los demás, la desconfianza, la corrupción y la indiferencia por el bien común. Implica la ley del menor esfuerzo para progresar y lograr riquezas. Como explica Samuel Schkolnik (*“Viveza criolla”*, 2003):

... cómo sacar ventajas del esfuerzo ajeno, cómo hacer creer a los demás que uno es su representante, cómo –mediante el ejercicio

de la sonrisa o del puñal– llegar a ser poderoso, cómo engrosar la bolsa sin efusión de sudor, son cuestiones que llaman a la viveza.

Ante este panorama, es común notar que los argentinos pueden mirar al «vivo» con simpatía y no con indignación. Quizás sea esto lo que mejor nos predisponga a disfrutar el humor satírico de *Los Cuentos de Canterbury*, y estemos –como su narrador– dispuestos a perdonar e incluso a festejar las audacias de los chantas que el poema describe.

El humor Chauceriano

En *Los Cuentos de Canterbury*, el «padre de la poesía inglesa» (como fue bautizado en Inglaterra) ostenta una pluma a la vez erudita y popular, nutrida de humor a veces (o)culto, a veces maravillosamente repugnante. A fin de ilustrar las técnicas magistrales del autor, en una extensión razonable, exploraré extractos que sustentan la premisa de que el público argentino puede ver en el poema de Chaucer un fiel reflejo de su sentido del humor.

The Canterbury Tales es un poema narrativo compuesto hacia el final de su carrera, cuando Chaucer ya se había retirado de la vida pública. Se cree que es una obra sin terminar, ya que el poeta falleció en el año 1400, habiendo escrito menos de un cuarto de su ambicioso poema¹. Así y todo se ha convertido en la piedra angular de la literatura inglesa, y es considerada la obra más importante de la Edad Media británica². El autor, por su parte, es considerado «*the most monumental of English poets*»³ (Scanlon, 2009, p. 165).

El punto de partida es una peregrinación a la catedral de Canterbury para venerar a St. Thomas Becket, durante la cual los peregrinos participan de un concurso de cuentos para ganar una cena en la posada The Tabard, en Southwark, al regreso. Chaucer teje en verso heroico una narrativa enmarcada, y esconde su lengua filosa y tajante tras la máscara de un narrador superficial y obsecuente llamado... ¡Chaucer! Genera así un juego cómplice con el lector, que deberá agudizar su mirada para desenmarañar qué es mentira y qué es verdad. La autoficción se vuelve una herramienta imprescindible

1. De los 120 cuentos del plan original (en el prólogo general, el anfitrión propone que cada peregrino cuente dos cuentos en el camino a Canterbury y dos cuentos durante el regreso a Southwark), Chaucer sólo completó 24. Algunos críticos, sin embargo, han propuesto que el autor dejó decididamente incompleto su trabajo.

2. Scanlon (2009) incluso se anima a decir que es «*one of the greatest literary works ever composed in English*» (uno de los trabajos literarios en inglés más impresionantes) (p. 173).

3. «El poeta inglés más monumental». (Traducción propia)

que le permite al autor generar un espacio de ambigüedad y confusión⁴, en un vaivén de interpretaciones en el juego literario que da por resultado un poema fascinante. Alberca (2009) sostiene que:

El carácter híbrido (novelesco-autobiográfico) y ambiguo (afirma y, al mismo tiempo, contradice la identidad de autor y narrador protagonista) hace de la autoficción un terreno propicio para una contradictoria y posmoderna afirmación del sujeto actual, propio de esta época de inestabilidad de los referentes... (p. 6)

Encontramos entonces un punto de contacto social entre los argentinos del siglo XXI y Chaucer: ambas sociedades enfrentan una profunda crisis de fe y confianza. Chaucer y sus contemporáneos vivieron el desmoronamiento de la iglesia como fuente absoluta de poder y conocimiento. Los argentinos de hoy, por su parte, parecen no creer en nada: el estado, los medios de comunicación, los sindicatos y los bancos encabezan el ranking de la incredulidad y la desconfianza.⁵ Podemos entender, en consecuencia, que la incertidumbre y la falta de confianza en las instituciones traiga aparejado en ambas culturas un humor ácido, corrosivo, que no perdona a nadie.

Chaucer, el narrador, se ubica en un lugar liminal⁶ que funde realidad y ficción a fin de lograr un espacio seguro para escudarse de lo que dice y lo que calla. Hacia el final del prólogo general, se disculpa afirmando «*My wit is short*»⁷ (v. 746), algo impensado para uno de los autores más ingeniosos de la literatura inglesa. A lo largo del poema, entre cuento y cuento, el narrador no perderá ocasión de repetir afirmaciones similares, desmereciendo su inteligencia quizás para excusar su complicidad y falta de juicio, quizás para gestar un espacio de ambigüedad que contenga un potencial para explorar, libre de prejuicios y expectativas. No nos resultaría difícil imaginarlo argumentando «yo, argentino», la frase utilizada comúnmente para deslindar res-

4. Hay todavía un debate sobre la identidad del narrador entre los críticos que lo consideran autobiográfico y aquellos que lo creen puramente ficticio. En este ensayo, tomo el concepto de Alberca para entender al narrador como ambos.

5. Algunos enlaces a encuestas: <http://www.eltribuno.info/salta/nota/2016-4-10-14-15-0--cuales-son-las-instituciones-en-las-que-mas-confian-los-argentinos>; <http://www.iprofesional.com/notas/224875-justicia-encuesta-confianza-sondeo-credibilidad-isonoma-Encuesta-mas-del-70-de-los-argentinos-no-confia-en-la-Justicia>

6. Término derivado del latín «*limen*» que significa «umbral». Fue desarrollado en antropología por Arnold Van Gennep en su libro *Les Rites de Passage* (1909), y luego Victor Turner, otro antropólogo, profundizó el estudio de la liminalidad en *The Forest of Symbols* (1967)

7. «Soy corto de ingenio». (Traducción propia)

ponsabilidades con el propósito de sacar alguna ventaja personal.

La liminalidad también se da en el contexto: en primer lugar, la peregrinación que da origen al poema implica en sí misma un estadio liminal, ya que el mismo se caracteriza por la transitoriedad y la inestabilidad. El movimiento es constante pero elusivo –el tiempo y el espacio físico mutan a lo largo de las líneas, pero son imprecisos, borrosos, ya que Chaucer no es constante ni concreto en su delineamiento de tiempo y lugar en la peregrinación. Como resultado, es posible entender a los peregrinos en un espacio intermedio (*«betwixt and between period»*), típico de la liminalidad, que promueve una oscuridad provechosa (*«fruitful darkness»*)⁸. Esto acarrea una transformación, eso mismo que buscan los peregrinos: una transformación espiritual en el contexto del renacer primaveral de la naturaleza, que con el correr de las líneas se volverá menos espiritual y más mundana. La liminalidad permite la disolución de asimetrías y jerarquías, y tiene un espíritu disruptivo, renovador igual al que envuelve al poema.

A lo largo del prólogo general, Chaucer sumerge al lector en un océano de personajes inolvidables, y nos zambulle en una atmósfera festiva y carnavalesca⁹, que poco tiene que ver con la peregrinación religiosa que da marco al poema, y que en principio induce (erróneamente) al lector a esperar un contexto de penitencia y veneración, de reflexión y espiritualidad. No obstante, en el viaje se rompen las reglas del decoro y de la sociedad feudal cristiana. Los personajes parecen entrar en ebullición: no faltan las peleas, los insultos y el alcohol, las burlas, las groserías y la provocación. Dyas (2001) propone entender la peregrinación como símbolo, ya que considera que la interacción de los peregrinos en el viaje tiene como propósito revelar el verdadero estado de sus peregrinaciones cotidianas en la vida. Es decir, el autor nos permite mirar dentro del corazón de los personajes, atravesar sus fachadas, vislumbrar su ser.

Chaucer da vida a personajes que representan al conjunto de la sociedad inglesa de su tiempo: aristocracia, iglesia y trabajadores. Traza con precisión virtudes y defectos, creando arquetipos que tienen, a su vez, rasgos que los convierten en individuos únicos. Sólo tres peregrinos parecen salvarse de la crítica y el ridículo: tres personajes que el autor ennoblece e idealiza, a fin qui-

8. Ambas citas de: Turner, V. (1967). *Betwixt and Between: The Liminal Period in 'Rites de Passage'*. En *The Forest of Symbols* (p. 55). Ithaca, NY: Cornell University.

9. El concepto de lo carnavalesco en la literatura fue desarrollado por el crítico ruso Mikhail Bakhtin a mediados del siglo XX.

zás de dejar un atisbo de esperanza –no todo en la sociedad está perdido y corrompido. El caballero (*Knight*), el párroco (*Parson*) y el labrador (*Ploughman*) representan las tres clases sociales de la época: los que luchan, los que rezan y los que trabajan, respectivamente. Los otros personajes ilustran la otra cara de la moneda: son estafadores, hipócritas, vanidosos, egoístas, lujuriosos, pecadores sin arrepentimiento ni sentido de la moral.

El humor paródico de Chaucer logra a través de la risa un antídoto para el envilecimiento de la sociedad medieval. Lejos de dar una diatriba contra la crisis de moral, el narrador celebra todo lo que dicen sus interlocutores. Por ejemplo, cuando el monje se enorgullece de no seguir las reglas del monasterio, ya que prefiere disfrutar los placeres del mundo, el narrador comenta «*I seyde his opinion was good*» (v. 183). Enumera como positivas las cualidades físicas que demuestran que este clérigo ha corrompido cada uno de los juramentos de su hermandad¹⁰:

*His heed was balled, that shoon as any glas,
And eek his face, as he hadde been enoynt.
He was a lord ful fat and in good poynt;
His eyen stepe, and rollynge in his heed,
That stemed as a forneys of a leed;
His bootes souple, his hors in greet estaat.
Now certeinly he was a fair prelaat;
He was nat pale as a forpynd goost.
A fat swan loved he best of any roost. (v. 198-206)¹¹*

La ironía aguda de Chaucer se esconde tras la condescendencia del narrador. Con maravillosos toques de sátira se afirma que el monje es un prelado «*fair*» que en inglés significa «atractivo, agraciado» pero también «justo», ambos calificativos están lejos de poder ser aplicados a dicho personaje. El religioso es calvo (quizás lo único en su apariencia que lo asemeje a su profesión) y en su descripción física encontramos imágenes relacionadas más con el mundo carnal que con el espiritual. Su cabeza y su cara parecen «ungi-

10. La regla Benedictina que cobijaba a los monasterios medievales era «*ora et labora*» (reza y trabaja). También se esperaba que los monjes fueran ejemplos de obediencia, humildad y castidad.

11. «Su cabeza era calva y brillaba como el vidrio; su cara también, como ungida. Era un hombre gordo y en buena forma. Revoleaba sus ojos saltones, que brillaban rojos y fogosos, echando vapor como una cocina con una olla de plomo encima. Sus botas eran suaves, su caballo de gran porte. Indudablemente era un prelado fino: no estaba pálido como un fantasma demacrado. Un robusto cisne asado era su predilección». (Traducción propia)

das», pero no por el óleo sagrado que podemos asociar con los sacramentos, sino por el sudor que da brillo a su cara, y el acaloramiento que da la impresión de emanar vapor. Su gordura es chocante dada la peste bubónica (*Black Death*) que azotaba Europa y traía aparejadas hambrunas y devastación¹². No hay nada en este monje que denote trabajo y sacrificio: la falta de palidez indica su piel bronceada durante las cacerías que tanto disfruta, aunque las mismas estuvieran prohibidas para el común de la sociedad a excepción de la nobleza. También conocemos sus preferencias culinarias: un buen cisne asado. Nuevamente, el monje rompe las reglas: según Eduardo IV y la ley de 1482, los cisnes eran propiedad exclusiva de la monarquía. Además, el narrador comenta que sus botas son suaves y flexibles, apuntando al cuero fino y elegante que ostenta. Haciendo honor a sus aires de grandeza, el monje usa las pieles más refinadas del país («*the fyneste of a lond*», v. 194) y un broche de oro para abotonar la capucha de su hábito, dos extravagancias impensadas e impropias en un miembro del monasterio. Otro punto interesante de resaltar es el uso de imágenes culinarias para describir su actitud frente a la vida: el monje desvaloriza los textos que prohíben la caza a los clérigos diciendo que para él valen menos que una «gallina desplumada» («*a pulled hen*», v. 177), refuta la concepción medieval que veía al monje que salía del monasterio como «un pez fuera del agua» («*a fissh that is waterlees*», v. 180), diciendo que esos libros «no valen ni una ostra» («*nat worth an oystre*», v. 182). Esta fascinación por la comida es, claramente, el principio único que regula su vida. Nada se dice de su actitud frente al prójimo, de su fe y sus creencias, de sus cualidades cristianas. Chaucer ensordece con el silencio.

Si la descripción del monje es humorística por la sátira, la del alguacil¹³ («*Somonour*») lo es por lo grotesco. El humor se torna descarado, abrasivo, repulsivo. Chaucer hace un uso magnífico de la fisiognomía, donde los rasgos físicos de la cara son un espejo de la personalidad y del alma. El alguacil es caricaturesco:

*A somonour was ther with us in that place,
That hadde a fyr-reed cherubynnes face,
For saucefleem he was, with eyen narwe,
As hoot he was and lecherous as a sparwe,
With scalled browes blake and piled berd.*

12. Se cree que la peste negra, que surge en 1346 y nuevamente en 1361, arrasó con un tercio de la población europea.

13. Oficial de los tribunales eclesiásticos de la Edad Media, los cuales lidiaban con ofensas contra la iglesia. Su trabajo consistía en buscar a los acusados y entregarles las citaciones.

*Of his visage children were aferd.
 Ther nas quyk-silver, lytarge, ne brymstoon,
 Boras, ceruce, ne oille of tartre noon;
 Ne oynement that wolde clense and byte,
 That hym myghte helpen of his whelkes white,
 Nor of the knobbes sittynge on his chekes.
 Wel loved he garleek, oynons, and eek lekes,
 And for to drynken strong wyn, reed as blood (v. 623-635)¹⁴*

La afirmación inicial («rostro rojo como querubín») da comienzo a la descripción con un aparente toque angelical: esta primera línea nos invita a imaginarnos una cara inocente, infantil, etérea. El contraste que sigue es una bofetada de humor: el colorado se debe a la infección de su piel debido a las pústulas que la cubren. ¡Nada más lejos de la metáfora del querubín! La apariencia escabrosa del personaje se completa con sus ojos angostos dada la hinchazón de sus párpados («*eyen narwe*»), cejas escamosas («*scal*») hace referencia a una enfermedad eruptiva que se caracterizaba por la picazón y formación de costras, similar a la sarna) y su alopecia («*piled berd*» evoca una barba tupida que ha perdido mechones de pelo). Su apariencia desagradable y poco saludable es un claro reflejo de su estilo de vida: la mala alimentación y el desenfreno sexual. Sus alimentos predilectos (ajo, cebolla y puerro, combinados con un vino tinto fuerte) eran considerados afrodisíacos en los tiempos de Chaucer, lo cual agrega un elemento extra a su lascivia y sin lugar a dudas le genera un aliento nauseabundo. En su fisionomía encontramos un humor bochornoso, que no pide permiso ni perdón. Chaucer, como autor, es desafiante y mordaz, punzante como los diviesos del alguacil. En cuanto a su comportamiento, nada en el clérigo se condice con lo que se espera de un miembro de la iglesia: alcoholizado, habla a los gritos como un loco, y solamente repite frases en latín (las pocas que ha logrado aprender). El narrador lo compara con un «*jay*» (v. 643), es decir, una urraca que –como los loros– puede repetir lo que escucha, aunque no comprenda su sentido. Cuando el narrador lo llama «*a gentil harlot and a kynde; / A bettre felawe sholde men noght fynde*» (v. 648-649) podemos soltar una carcajada. Chaucer juega con la palabra «*harlot*», que en su momento significaba «hombre bonachón y divertido»

14. «Un alguacil estaba con nosotros en ese lugar, que tenía la cara roja-fuego como un querubín, pues granos tenía, y ojos angostos. Era ardiente y lujurioso como un gorrión. Con cejas negras sarnosas y barba rala. Los niños se asustaban con su cara. No había mercurio, litargirio ni azufre, bórax, tinta ni aceite de tártaro; ningún ungüento que limpiara y penetrara, que lo pudiera ayudar con sus blancos forúnculos, ni con los abscesos que ocupaban sus mejillas. Adoraba el ajo, la cebolla y también el puerro, y para beber, un vino tinto fuerte, rojo sangre». (Traducción propia)

pero también «hombre de mala vida» (Wilton, 2006). Lo que lo hace gentil y amable a los ojos de nuestro narrador es su capacidad de perdonar las ofensas de los pecadores a cambio de coimas accesibles al bolsillo de todos («*a quart of wyn*»¹⁵, v. 650). La corona de flores («*gerland*», v. 667) que adorna la cabeza de este personaje es la frutilla del postre: es el colmo de lo payasesco. Encarna así lo irrisorio del elemento carnavalesco tan predominante en el poema.

Cuando Chaucer, el peregrino, cede la palabra, nos sumergimos en una polifonía delirante. No hay orden claro ni respeto por los turnos del habla. Los personajes se interrumpen, gritan, y se gesta un ambiente de jolgorio propio del carnaval, donde leyes y reglas se suspenden para dar rienda suelta a la transgresión, la excentricidad y la profanación (Garúa, 2015). El carnaval, según Pugh (2005), es «*a playful festival predicated upon ostensibly upending social reality*»¹⁶ (p. 40). El resultado es una interpelación de la realidad medieval, un cuestionamiento social que se enmarca en la germinación de la clase media y la decadencia de la iglesia, provocada por los abusos reiterados de sus miembros.

Durante los enlaces de los cuentos, Chaucer encuentra oportunidades para seguir desplegando su arte. El orden que el anfitrión, Harry Bailly, marca para los cuentos es *hackeado* desde el comienzo: como resultado de un sorteo, el caballero está a cargo de dar el puntapié inicial, luego del cual el anfitrión designa al monje para continuar e igualarlo¹⁷. No obstante, el molinero («*Millere*») –a los gritos y embriagado al punto de estar bamboleándose en su caballo– se apodera de la palabra:

*The Millere, that for dronken was al pale,
So that unnethe upon his hors he sat,
He nolde avalen neither hood ne hat,
Ne abyde no man for his curteisie,
But in Pilates voys he gan to crie,
And swoor, "By armes, and by blood and bones,
I kan a noble tale for the nones,
With which I wol now quite the Knyghtes tale."
Oure Hooste saugh that he was dronke of ale,
And seyde, "Abyd, Robyn, my leeve brother;*

15. «Un cuarto de galón de vino» es aproximadamente un litro.

16. «Un festival de juegos basado aparentemente en dar vuelta la realidad social». (Traducción propia)

17. «*Somwhat to quite with the Knyghtes tale*» (v. 3119).

*Som bettre man shal telle us first another.
 Abyd, and lat us werken thriftily."
 "By Goddes soule," quod he, "that wol nat I;
 For I wol speke or elles go my wey."
 Oure Hoost answerde, "Tel on, a devel wey!
 Thou art a fool; thy wit is overcome."¹⁸ (v. 3120-3135)*

El anfitrión hace explícito su plan: seguir un orden basado en la jerarquía. Por ende, le pide al molinero que deje hablar a alguien mejor, de mayor estatus («*som bettre man*»), frase que insulta al orgulloso y soberbio molinero. Bailly cede finalmente ante la amenaza y la insistencia del molinero, y se genera de este modo la primera subversión dentro de la competencia, que Zumdahl (1997) llama «*social mutiny*» (amotinamiento social) y relaciona con las festividades subversivas como el día de los santos inocentes y el carnaval. El molinero se rebela ante las imposiciones sociales de clase, y rompe con la pomposidad del tono que había impuesto el cuento del caballero.

By placing the Miller after the Knight, Chaucer informs his readers that he is intent on breaking societal rules and that, quite literally, anything can happen in the pages of this book.¹⁹ (Cornelius: 2009, p. 96)

Además, el molinero provoca al administrador («*Reve*»), sugiriendo que su esposa le es infiel, lo que desencadenará su ira y su venganza a través de otro cuento. Por ende, son los mismos peregrinos y sus interacciones quienes tomarán el control de la competencia y, con frecuencia, los turnos de habla.

El cuento del molinero es el primer *fabliau*, género de origen francés que se caracteriza por su humor subido de tono, erotismo y vulgaridad. Chaucer enlaza narradores y narrativas, continuando así la delineación de los personajes. El género y estilo elegidos son acordes a la personalidad de cada peregrino, y expanden la personalidad de los mismos: por ejemplo, el cuento del molinero

18. «El molinero, que estaba pálido de borracho, tanto que con dificultad se mantenía sentado sobre su caballo, no quería quitarse ni la capucha ni el sombrero, ni por cortesía darle preferencia a nadie, pero con voz de Pilato comenzó a gritar y a jurar "Por los brazos, la sangre y los huesos de Cristo, conozco un cuento noble para la ocasión, con el cual ahora responderé al cuento del caballero" Nuestro anfitrión notó que estaba alcoholizado con cerveza y dijo "Espera, Robin, querido hermano, algún hombre mejor nos contará otro cuento antes. Espera y permítenos actuar como es debido". "Por el alma de Dios", contestó, "no lo haré, porque si no hablo me iré por mi cuenta". Nuestro anfitrión contestó "¡Adelante, maldición! Eres un tonto, no sabes lo que dices"». (Traducción propia)

19. «Al situar al molinero después del caballero, Chaucer les informa a sus lectores que está dispuesto a romper las reglas de la sociedad y que, literalmente, cualquier cosa puede pasar en las páginas de este libro». (Traducción propia)

desborda groserías, mientras que el del párroco exalta el arrepentimiento, la reconciliación y la penitencia. El molinero elige una historia subida de tono que incluye elementos del absurdo y la sátira. Desde flatulencias hasta traseños al descubierto, Chaucer arremete sin pudor en una trama delirante que logra ruborizar incluso a lectores del siglo XXI pero que ilustra a la perfección el sentido del humor popular argentino, que a menudo incluye chistes arraleros y descarados.

El cuento del molinero también puede ser considerado divergente por las características del personaje femenino, que más adelante encontrará su reflejo en la inolvidable comadre de Bath («*Wyf of Bath*»). Alisoun of Oxenforde es joven («*eighteteene yeer*», v. 3223), desinhibida, exuberante y desvergonzadamente sensual. El molinero describe su mirada como provocadora, lasciva («*likorous ye*», v. 3244). Alisoun engaña a su esposo con el amante que ella elige (Nicholas, el estudiante que vive en su casa), rechazando a su otro pretendiente (Absolon, el sacristán). El personaje femenino entonces se presenta como desenvuelta y con libertad de acción y elección. Alisoun no está limitada por las imposiciones sociales y religiosas de la época, y goza de su naturaleza libre, joven y salvaje («*wylde and yong*», v. 3225).

El molinero encarna así un rol subversivo: rompe con las reglas establecidas por la autoridad del concurso (Bailly) y crea un personaje que, a su vez, pasa por alto los condicionamientos sociales y religiosos de su género.

*Probably no character in Chaucer's The Canterbury Tales violates more taboos—both in conduct and in speech—than the Miller. Indeed, people long after Chaucer's era have had trouble dealing with the Miller's abrasive personality and his scandalous tale.*²⁰ (Evans, 2010, p. 113)

Siguiendo el hilo de la narración transgresora y escandalosa, nos encontramos con el cuento del alguacil. Lo precede el cuento del fraile («*Frere*»), que lo irrita de tal modo que el prólogo de su cuento es explosivo y vulgar, más acorde a los «*churls*» (hombres rústicos como el molinero) que a un miembro de la iglesia. El alguacil relata una historia, imaginando que un fraile va al infierno, en una visión, y es testigo de los tormentos y los martirizados. Al preguntar por los frailes, que no veía por ningún lado, descubrió que vivían de a millones dentro del ano de Satanás:

20. «Probablemente ningún personaje de *Los Cuentos de Canterbury* de Chaucer viole más tabúes (tanto en conducta como en discurso) que el molinero. En efecto, mucho después de la época de Chaucer, bastante gente ha tenido dificultades para lidiar con la personalidad abrasiva del molinero y su escandaloso cuento». (Traducción propia)

*"And now hath Sathanas," seith he, "a tayl
 Brodder than of a carryk is the sayl.
 Hold up thy tayl, thou Sathanas!" quod he;
 "Shewe forth thyn ers, and lat the frere se
 Where is the nest of freres in this place!"
 And er that half a furlong wey of space,
 Right so as bees out swarmen from an hyve,
 Out of the develes ers ther gonne dryve
 Twenty thousand freres on a route,
 And thurghout helle swarmed al aboute,
 And comen agayn as faste as they may gon,
 And in his ers they crepten everychon.
 He clapte his tayl agayn and lay ful stille.²¹ (v. 1687-1699)*

Vemos aquí que el aire festivo del carnaval, desinhibido por naturaleza, también afecta a los miembros de la iglesia. Sólo un autor como Chaucer puede darse el lujo de yuxtaponer lo culto con lo soez, lo elevado con lo escatológico, sin inhibiciones ni restricciones, haciendo uso de la risa para liberar tensiones:

In a certain basic way, of course, laughter always offers a kind of psychic release which is assertive of life, especially when we laugh at the blaspheming of what is revered, the breaking of taboos, the open practice of verbal obscenity, the explicit depiction of excretory and sexual functions.²²
 (Pearsall, 2004, p. 162)

La transgresión en la peregrinación, por lo tanto, se ampara bajo la lógica propia del carnaval: lo único que está permitido es la diversión y el entretenimiento. No hay lugar para lo sagrado, la seriedad o la falta de ingenio.

21. «"Nota", dijo, "que Satanás tiene un rabo más ancho que le vela de un barco. ¡Satanás!" gritó, "levanta la cola, enseña las nalgas y deja que el fraile vea dónde está el nido de los suyos en el infierno!" Y, delante del orificio anal, en el espacio de un estadio, de la misma manera que las abejas bullen alrededor de la colmena, se precipitaron fuera del trasero del diablo veinte mil frailes en tropel, y se desparramaron por el infierno en todas direcciones. Luego, volviendo tan de prisa como podían, deslizáronse todos otra vez en el demoníaco ano. Bajó Satán de nuevo el rabo y quedóse muy quieto». (http://www.leemp3.com/leemp3/4/EL%20CUENTO%20DEL%20ALGUACIL_chaucer.txt).

22. «En un modo básico, por supuesto, la risa siempre ofrece un cierto tipo de liberación mental. De cierta manera, la risa es positiva para afirmar la vida, en especial cuando reímos ante las blasfemias de lo venerado, la ruptura de tabúes, la práctica pública de obscenidades verbales, la ilustración explícita de las funciones excretoras y sexuales». (Traducción propia)

Como el rol medieval del «*Lord of Misrule*»²³, el anfitrión preside el concurso de cuentos festejando obscenidades y desmereciendo lo que considera aburrido. Bailly jura constantemente, y dicha profanación desentona con el carácter religioso de la peregrinación en la que se encuentra. Sus blasfemias escandalizan a personajes como el párroco (*Parson*), que luego del cuento del magistrado (*Man of Law*), alza su voz para refrenarlo:

*The Parson him answerde, "Benedicite!
What eyleth the man, so synfully to swere?"
Oure Host answerde, "O Jankin, be ye there?
I smelle a Lollere in the wynd!," quod he.
"Now! goode men," quod oure Hoste, "herkeneth me,
Abydeth, for Goddes digne passioun,
For we schal han a predicacioun,
This Lollere heer wil prechen us somewhat."
"Nay, by my fader soule, that schal he nat!"
Seyde the Shipman, "heer schal he nat preche,
He schal no gospel glosen here ne teche
We leven alle in the grete God," quod he,
"He wolde sowen som difficulte,
Or springen cokkel in our clene corn
And therfore, Hoost, I warne thee biforn,
My joly body schal a tale telle,
And I schal clynken you so mery a belle,
That I schal waken a1 this compaignie
But it schal not ben of philosophie,
Ne phislyas, ne termes queinte of lawe
Ther is but litel Latyn in my maw!"²⁴ (v. 1170-1190)*

El párroco es injustamente castigado por intentar restablecer el tono sagrado de la peregrinación. El anfitrión lo llama «Jankyn», sinónimo de John/

23. «Rey del alboroto» (Traducción propia), semejante al «príncipe de los locos» en el medioevo francés.

24. «El párroco contestó, "¡Bendición! ¿Qué aflicción lleva a este hombre a jurar tan pecaminosamente?" Nuestro anfitrión le retrucó "¡Oh! ¿Está Juancito ahí? ¡Huelo un lolardo en el viento!" "Buenos hombres", continuó el anfitrión, "escúchenme. Aténganse. Por la noble pasión de Dios, nos espera un sermón. Este lolardo aquí nos quiere predicar". "No, por el alma de mi padre, no predicará", dijo el marino, "no discutirá ni nos enseñará los evangelios. Todos somos creyentes del gran Dios", dijo, "él quiere sembrar problemas o esparcir malezas en nuestro maíz limpio. Y por eso, anfitrión, te advierto de antemano que mi cuerpo alegre contará un cuento, y haré sonar una campana tan divertida que despertará a toda esta compañía. Pero no será de filosofía, ni términos engañosos de la ley. Hay muy poco latín en mi estómago". (Traducción propia)

Johnny, no porque éste sea su nombre sino porque era un nombre común entre los curas y quizás en referencia a John Wycliff, líder del lolardismo, movimiento religioso que comenzó a fines del siglo XIV. El párroco es acusado de ser un lolardo, sinónimo de herejía en el momento.²⁵ El anfitrión «toma la autoridad de su sinrazón para librarse a un discurso inaccesible a toda posibilidad de represión y donde no impera en ningún momento la constricción de la regla» (García Pradas, 2001). El marino (*Shipman*) apoya a Bailly y se horroriza ante la posibilidad de escuchar un sermón. Así que decide tomar la palabra y contar un cuento jubiloso, lejos de la seriedad de la religión y la filosofía. Irónicamente, el cuento del párroco es el último de la colección y cierra el concurso con un tono moralista. Es un largo tratado en prosa que presenta la penitencia como un camino de esperanza y sanación —exactamente lo que necesitan casi todos los peregrinos.

La imposición de la diversión surge de manera similar cuando el anfitrión designa a Chaucer, el peregrino, para contar un cuento, y le advierte que sea «*a tale of myrthe*» (v. 706, prólogo del cuento de St. Thopas), es decir, un cuento alegre. Chaucer no puede finalizar la historia ya que Bailly lo interrumpe, indignado por considerarla tediosa:

"Namooore of this, for Goddes dignitee,"
Quod oure Hooste, "for thou makest me
So wery of thy verray lewednesse
That, also wisly God my soule blesse,
Myne eres aken of thy drasty speche
Now swich a rym the devel I biteche!
This may wel be rym dogerel," quod he.
"Why so?" quod I, "why wiltow lette me
Moore of my tale than another man,
Syn that it is the beste rym I kan?"
"By God," quod he, "for pleynly, at a word,
Thy drasty rymyng is nat worth a toord!"²⁶ (v. 2109-2120)

25. El movimiento, de vanguardia ya que ocurrió un siglo antes que la reforma luterana, denunciaba los abusos de la iglesia, consideraba fraudulentos a los sacramentos, desechaba la teoría de la transubstanciación de la eucaristía, se oponía a la guerra y sostenía que la Biblia debía ser leída por todos, en lengua materna. Sus miembros fueron perseguidos por parte de la iglesia cristiana y el rey Henry IV, y más tarde por Mary I. Hay teorías que afirman que Chaucer simpatizaba con la causa.

26. «"Ya basta, por la dignidad de Dios", dijo nuestro anfitrión, "porque estoy tan hastiado de tu completa ignorancia que, Dios sabio bendiga mi alma, me duelen los oídos por tu pésimo discurso. ¡Le encomiendo esas rimas al diablo! Estos claramente son versos andrajosos", añadió. "¿Por qué?" dije, "¿Por qué no me permites seguir con mi cuento como los demás, ya que es la

El anfitrión dirige la orquesta con batuta implacable: la única norma es la jovialidad. Hasta el mismo autor no pierde ocasión de mofarse de sí mismo y sus dotes literarios.

Podemos encontrar otro punto en común entre el humor de Chaucer y el argentino en el cuento del bulero («*Pardoner*»). Alcoholizado, este peregrino deja al descubierto los trucos que esconde bajo la manga para ganar dinero. El descaro con el cual hace referencias a sus prácticas embusteras desnuda el único valor en la vida del clérigo: la codicia contra la cual pregona fervientemente («*Radix malorum est cupiditas*»²⁷). El humor es generado por dos ironías que se funden en la poesía titilante de Chaucer: por un lado, la ironía nace del contraste desopilante entre el deber y la acción, entre lo que dice y hace el desfachatado vendedor disfrazado de religioso. Por otro lado, hay una ironía subyacente que emana ante los ojos del lector cauteloso: lo que opina el narrador difiere de la realidad que nos muestra. La crítica fluye como una corriente subterránea –imparable y escondida. El narrador afirma en el prólogo general que el bulero es amable («*gentil Pardoner*», v. 669) y un noble hombre de la iglesia («*a noble ecclesiaste*» v. 708), pero también nos cuenta que vende indulgencias y reliquias falsas:

*For in his male he hadde a pilwe-beer,
Which that he seyde was Oure Lady veyl
He seyde he hadde a gobet of the seyl
That Seint Peter hadde, whan that he wente
Upon the see, til Jhesu Cnat hym hente
He hadde a croys of latoun ful of stones,
And in a glas he hadde pigges bones
But with thise relikes, whan that he fond
A povre person dwellynge upon lond,
Upon a day he gat hym moore moneye
Than that the person gat in monthes tweye,
And thus, with feyned flaterye and japes,
He made the person and the peple his apes.*²⁸ (v. 694-706)

mejor rima que conozco?" "Por Dios", me dijo, "concretamente, en pocas palabras, ¡tus rimas asquerosas valen menos que excremento!". (Traducción propia)

27. «La raíz del mal es la codicia».

28. «En su valija tenía la funda de una almohada, que según él era el velo de la Virgen. Decía que tenía un pedazo de la vela de San Pedro, que tenía cuando caminó sobre el mar, hasta que Jesús lo agarró. Tenía una cruz de bronce llena de piedras, y en un frasco tenía huesos de cerdo. Y con estas reliquias, cuando encontraba un pobre párroco viviendo en el campo, en un día le sacaba más dinero de lo que el párroco ganaba en un año. Y así, con fingida adulación y bromas, convertía al párroco y a la gente en sus payasos». (Traducción propia)

Durante el prólogo de su cuento, el lector se enfrenta cara a cara con la sátira grotesca que revela sin tapujos la corrupción de un personaje que es único, y a la vez, el reflejo de la mayoría de sus colegas. Desinhibido por la embriaguez, el bulero relata con orgullo sus ingeniosas formas de engatusar a los creyentes, laicos y clero por igual, sin duda una práctica común en los tiempos de Chaucer. Vende chucherías como antídotos milagrosos contra las pestes y los maridos celosos. Admite a boca de jarro que no le importan las almas de los fieles sino lograr ganancias:

*Thus spitte I out my venym under hewe
Of hoolynesse, to semen hooly and trewe
But shortly myn entente I wol devyse:
I preche of no thyng but for coveityse.
Therefore my theme is yet, and evere was,
Radix malorum est Cupiditas.
Thus kan I preche agayn that same vice
Which that I use, and that is avarice.
But though myself be guilty in that synne,
Yet kan I maken oother folk to twynne
From avarice, and soore to repente.
But that is nat my principal entente;
I preche nothyng but for coveitise.²⁹ (v. 421-433)*

La repetición de su motivación no deja lugar a dudas: el bulero destila orgullo por sus embustes y suscita en el lector un humor descabellado. Los argentinos podemos ver en él un reflejo de una práctica común en nuestro país: el cuento del tío. Este tipo de fraude se da de manera cotidiana, y es común verlo en las noticias donde muchas veces se exalta el ingenio del engaño y la destreza con la cual se crean las narrativas que estafan a los más desprevenidos.

Conclusión

Podemos concluir que el humor de los argentinos del siglo XXI es muy similar al creado por Chaucer a fines del siglo XIV. Ambos incluyen la sátira,

29. «De esta manera escupo mi veneno bajo la apariencia de santidad, para parecer santo y honesto. Pero prontamente contaré mi intención: a mis sermones sólo los mueve la codicia. Por lo tanto, mi tema es, y será siempre, *Radix malorum est Cupiditas*. Así puedo predicar contra el vicio mismo que sostengo –la avaricia. Pero, aunque yo mismo soy culpable de ese pecado, puedo hacer que otra gente renuncie a la avaricia, y se arrepienta amargamente. Mas ese no es mi principal propósito; sólo predico movido por la codicia». (Traducción propia)

la ironía y lo grotesco. Y en los dos casos, nadie escapa a la burla. Esto se debe a la crítica social que se enmascara: proveen una válvula de escape frente a la corrupción en las instituciones y la falta de ética y moral en la sociedad. Horacio Fontova, famoso humorista argentino, aseveró en una entrevista que «el argentino apela a un humor cruel como paliativo para sus desgracias» (“Los argentinos...”, 2004).

La risa es catártica, liberadora y es un vehículo eficaz para difundir mensajes. El poema es memorable en gran parte por los personajes irrisorios que confluyen en la trama, y el tono lúdico con el que el autor transmite su mirada.

*Chaucer himself was someone who, like his comic self-representation in the Tales, never quite belonged anywhere in the society of which he got to see so much; and this displacement helped to make him an acute observer of a rich and varied landscape of social norms, and a keen analyst of the political and psychic functions of those norms.*³⁰ (Miller, 2005, p. 30)

La mirada de Chaucer da en el clavo: su pincelada meticulosa nos regala una radiografía de la realidad social de su época. Y golpea sin anestesia. Todos –personajes y autor por igual– se ven envueltos en el ambiente carnavalesco y desopilante que se gesta, donde se intercalan lo burdo y chabacano con el humor de altura.

El humor transgresor y satírico de Chaucer y los argentinos permite diluir los límites que imponen las reglas de la sociedad y jugar, aunque sólo sea un ratito, a escapar de la realidad –en especial cuando esta nos somete, oprime o indigna. Podemos sugerir que Chaucer y los argentinos comparten una visión optimista ante las crisis: no hay nada que no pueda enfrentarse con una buena carcajada.

Por otro lado, a pensar al humor chauceriano como similar al propio nos permitirá un abordaje más significativo del poema, tanto para docentes como estudiantes. Nos proporcionará también la posibilidad de volver la mirada hacia nosotros mismos, de reflexionar sobre nuestra forma de ser y nuestra cultura. Y seguramente nos deje un mensaje sobre cómo tratar de ser mejor.

30. «El propio Chaucer fue alguien que, como su representación cómica en los *Cuentos*, nunca perteneció del todo en ningún lugar de la sociedad que tanto observó; y este apartamiento lo ayudó a convertirse en un observador perspicaz de un abanico variado de normas sociales, y en un analista entusiasta de las funciones políticas y psíquicas de esas normas». (Traducción propia)

Como todo clásico, *The Canterbury Tales* arroja luz sobre el mundo de quienes lo leen y se resignifica a los ojos de cada generación y cultura que lo interpretan. Eso lo hace eterno.

Referencias

- Alberca, M. (2009). Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. autoficción. *Rapsoda. Revista de Literatura*, 1, pp. 1-24. Recuperado 15 septiembre 2017 de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf>
- Barreiro, R. (2016). Los argentinos se ríen hasta del ISIS (y de sí mismos). *Verne El País*. Recuperado 4 octubre 2017 de https://verne.elpais.com/verne/2016/07/28/articulo/1469689696_039433.html
- Barúa, N. (2015). Del carnaval y lo carnavalesco en la literatura. *Lucidez*. Recuperado 4 octubre 2017 de <http://www.lucidez.pe/cultura/del-carnaval-y-lo-carnavalesco-en-la-literatura/>
- Chaucer, G. (1955). *The Canterbury Tales*. En F. N. Robinson (Ed.), *The Poetical Works of Chaucer*. London: Oxford University Press.
- Chesterton, G. (2013). *Chaucer*. (C. Domínguez, Trad.). Buenos Aires: Vórtice.
- Cornelius, Michael (2009). Sex and Punishment in Geoffrey Chaucer's "The Miller's Tale". En H. Bloom (Ed.), *Bloom's Literary Themes: Human Sexuality*. Nueva York, NY: Infobase Publishing.
- Dyas, Dee (2001). *Pilgrimage in Medieval English Literature 700-1500*. UK: D.S. Brewer.
- Escribano, I. (2005). Pinti & Francella: ¿de qué se ríen los argentinos? *Revista La Nación*. Recuperado 15 septiembre 2017 de <http://www.lanacion.com.ar/733046-pintifrancella-de-que-se-rien-los-argentinos>
- Evans, R. C. (2010). Social and Religious Taboos in Chaucer's The Miller's Tale. En H. Bloom (Ed.), *Bloom's Literary Themes: The Taboo*. New York, NY: Infobase Publishing.
- García Pradas, R. (2001). La fiesta de los locos, un origen folklórico para el teatro del medioevo francés. En E. Real, D. Jiménez, D. Pujante & A. Cortijo (Eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête* (pp. 33-41). Universitat de València. Recuperado 15 septiembre 2017 de: http://www.uv.es/~dpujante/PDF/CAP1/A/Ramon_Garcia.pdf
- Los argentinos se ríen de los políticos y de la corrupción. (2004). *Clarín*. Recuperado 4 octubre 2017 de https://www.clarin.com/sociedad/argentinos-rien-politicos-corrupcion_0_BJt9UTy0Yl.html
- Miller, M. (2005). *Philosophical Chaucer: Love, Sex and Agency in The Canterbury Tales*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Nardo, D. (2011). *The Black Death*. USA: Lucent Books.

- Pearsall, D. (2004). The Canterbury Tales II: Comedy. En P. Boitani & J. Mann (Ed.), *The Cambridge Companion to Chaucer, Second Edition*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Pugh, T. (2006). Queering Harry Bailly: Gendered Carnival, Social Ideologies, and Masculinity under Duress in The Canterbury Tales. *The Chaucer Review*, 41(1), 39-69.
- Scanlon, L. (2009). *The Cambridge Companion to Medieval English Literature 1100-1500*. England: Cambridge University Press.
- Viveza criolla. (2003). La Gaceta. Recuperado 15 septiembre 2017 de <http://www.lagaceta.com.ar/nota/207693/actualidad/viveza-criolla.html>
- Wilton, D. (2006). Harlot. En *Dictionary of Word Origins*. Recuperado 4 octubre 2017 de <http://www.wordorigins.org/index.php/site/comments/harlot/>